

PRZEGLĄD MUZYCZNY

MIESIĘCZNIK

ORGAN ZJEDNOCZENIA POLSKICH ZWIĄZKÓW ŚPIEWACZYCH

ROK V | Poznań, dnia 20. lutego 1929 | NR. 2

WSZECHSŁOWIAŃSKI ZJAZD ŚPIEWACZY

POD PROTEKTORATEM

PANA PREZYDENTA RZPLITEJ IGNACEGO MOŚCICKIEGO

ODBĘDZIE SIĘ W POZNANIU NA TERENACH POWSZECHNEJ WYSTAWY KRAJOWEJ

W DNIACH: 18, 19, 20, 21 MAJA 1929 ROKU

ŁĄCZNIE ZE ZJAZDEM ODBĘDZIE SIĘ

PIERWSZY WIELKI FESTIVAL MUZYKI POLSKIEJ

PROGRAM:

I. Sobota, 18 maja, godz. 19,30 Koncert inauguracyjny w wykonaniu chórów poznańskich i orkiestry.

II. Niedziela, 19 „ „ 9 Msza polowa.

„ 19 „ „ 10 Próba chórów ogólnych (polskich i zagranicznych).

„ 19 „ „ 12 Uroczyste otwarcie zjazdu w obecności p. Prezydenta Rzeczypospolitej: a) Utwór powitalny w wykonaniu chórów poznańskich. b) Przemowy. c) „Apoteoza Pieśni“ w wykonaniu złączonych chórów całej Słowiańszczyzny — z tow. orkiestry. d) „Apoteoza Słowiaństwa“ w wykonaniu złączonych chórów całej Słowiańszczyzny — z tow. orkiestry (około 15 tys. śpiewaków — wszyscy śpiewają po polsku).

O godz. 15,30 Koncert chóralny narodów słowiańskich. (*Zbiorowy chór każdego narodu* wystąpi z dwiema dowolnemi, własnemi pieśniami, śpiewanemi w swoim języku).

O godz. 19,30 Koncert chóralny polskich *związków* śpiew. (szczegóły później) ewent koncert Starej Muzyki Polskiej.

III. Poniedz.,	20	maja, godz.	10—12	Zawody *okręgów* Wlkp. Związku.
„	20	„ „	12-14,30	Zawody *Polskie i Popisy słowiańskie*
„	20	„ „	15—17	Zawody *okręgów* Wlkp Związku (d. c.)
„	20	„ „	17—19,30	Zawody *Polskie i Popisy słowiańskie* d.c.
„	20	„ „	20	Koncert symfoniczny — Opera.
„	20	„ „	22	Raut.
IV. Wtorek,	21	maja, godz.	9	Zwiedzanie miasta.
„	21	„ „	12	Koncert symfoniczny, lub oratoryjny.
„	21	„ „	16	Zawody *Polskie i Popisy słowiańskie* d.c.
„	21	„ „	20	Koncert z udziałem chórów nagrodzonych. — Zakończenie Zjazdu.

Śpiewacy! Zaledwie dwa i pół miesiąca dzieli nas od wielkich uroczystości śpiewaczych polskich i wszechsłowiańskich. Po raz pierwszy organizuje Polska święto śpiewacze na tak wielką skalę. To też nieuniknione będą niektóre omyłki, niedociągnięcia i pominięcia, których uniknąć możnaby dopiero po kilkurazowych doświadczeniach. Doświadczeń tych zdobyć jednak nie można było dotychczas choćby z tej prostej przyczyny, że jest to właściwie pierwszy oficjalny Zjazd wszechsłowiański, zwołany przez dopiero co powstały Słowiański Związek Śpiewacki. Aczkolwiek komitet wykonawczy stara się przewidzieć wszystko do najdrobniejszych szczegółów, to jednak zdarzyć się może, że niektóre mniejszej wagi rzeczy ujdą jego uwagi. Małe te jednak niedociągnięcia nie powinny wpłynąć na zewnętrzną sprawność i dyscyplinę zjazdu która zależeć będzie w całej prawie mierze od dobrej woli, poczucia obowiązku i karności uczestników.

Dobra wola i poczucie obowiązku organizacyjnego nakaże wszystkim śpiewakom stanąć w szeregach zjazdu — i nie tylko stanąć, lecz być należycie przygotowanym, jeśli idzie o występy wspólne. W chórach ogólnych nie powinno nikogo z obecnych na zjeździe brakować. Żaden ze śpiewaków nie ma prawa mówić: bezemnie się tam obejdzie! Śpiewak taki nie jest godnym być członkiem wielkiej i potężnej rodziny śpiewaczej polskiej i słowiańskiej.

Stanąć — jak już zaznaczyliśmy — razem ze wszystkiemy, to jeszcze mało; trzeba czuć się w całej pełni odpowiedzialnym za każdą nutę wszystkich obowiązujących utworów, nie oglądając się na sąsiada, dopiero bowiem wtedy chóry ogólne wypadną należycie. Konieczność sumiennego opanowania wszystkich ogólnych chórów jest jeszcze z tego powodu nieodzowną, że na miejscu nie będzie czasu na poprawianie i douczanie niedostatecznie opanowanych utworów, odbędzie się bowiem tylko krótka próba orjentacyjna — na więcej czasu nie będzie. To też pragnęlibyśmy zwrócić wszystkim

dyrygentom uwagę

na konieczność ścisłego trzymania się tekstu muzycznego każdego utworu a szczególnie na przyzwyczajenie swego chóru do s c i s ł e g o d y r y g o w a n i a według szablonu taktowego. Utwór napisany na $^3/_4$ musi być na próbach dokładnie dyrygowany na 3, a nie jak Bóg da; zmiany taktu muszą być zaznaczane precyzyjnie; fermaty i zmiany tempa ściśle obserwowane; śpiewacy przyzwyczajeni do skupiania całej uwagi na dyrygencie; rytm wyuczony *dokładnie*, ściśle według wartości rytmicznych i taktu; kropki przy nutach i synkopy pilnie przestrzegane.

W utworach z orkiestrą chór powinien być dobrze obznajomiony z partją orkiestry w miejscach gdzie *nie śpiewa* i być szczególnie pewnym ostatnich taktów orkiestry przed swojem wstąpieniem.

Utwory ogólne gdzie zachodzi podział na większą ilość głosów niż cztery, powinny być przez *większe* chóry wyćwiczone dokładnie na tyle głosów, ile jest podane w partyturze, chóry *małe* natomiast mogą ograniczyć się do ćwiczenia tylko czterech głosów (np.: I sopran, II alt, I tenor i II bas — zależnie od skali głosów w danym chórze). Uwaga ta dotyczy „Psalmu" Walewskiego na chór męski, „Ojczyzny" Nowowiejskiego na chór mieszany, obu „Apoteoz" Raczkowskiego i Wiechowicza i „Ballady„ Prosnaka na chór mieszany i „Do Melpomeny" Lachmana na chór męski z ork. Nie narzucając uwagi tej chórom ogólnym poszczególnych związków (poza Wlkpolskim) uważamy jednak że taki podział pracy jest najodpowiedniejszym.

Szczególnej staranności polecamy wyuczenie chórów samodzielnego wstępowania poszczególnych głosów w 8-głosowej „Ojczyźnie" Nowowiejskiego (a osobliwie str. 3, 4 i 5 partytury fortepianowej) a także w „Balladzie" Prosnaka (dotyczy tylko Związku Wlkplskiego), gdzie specjalną uwagę należy zwrócić na synkopy i łagodne brzmienie górnych tonów w sopranie.

„Apoteoza Pieśni" Reczkowskiego wymaga śpiewności, ciągłoś i dźwięku oraz pełni brzmienia bez krzykliwości, pianissima w miejscu a cappella i precyzyjnej dykcji.

„Apoteoza Słowiaństwa" Wiechowicza precyzji rytmicznej i rozmachu.

Pierwsza ma tempo powolniejsze (broń Boże nie rozwlekłe!) — druga, szybkie i zwarte. W toku obu utworów zachodzą oczywiście zmiany tempa, które same przez się są widoczne i każdy dyrygent zauważy je. W „Apoteozie Pieśni" zachodzi przyspieszenie tempa przy słowach „w rytmach twych wieki idą" — przy *moderato* pojawia się znów termat i tempo początku — przy *maestoso* zmiana taktu dwa razy. Przy słowach „Czar całej ziemi" zmiana na *alla breve* — (dyrygować na dwa) aż do „klęknijcie narody", gdzie zachodzi kilka zmian taktu. Ostatnia zwrotka na cztery kończy się uroczystym, wielkim akordem. Utwór ten ze względu na częste modulacje muszą śpiewacy opanować pod względem intonacji niezachwianie.

W „Apoteozie Słowiaństwa" po szybkiej części pierwszej zachodzi zwolnienie tempa przy słowach „język najdroższy", poczem wraca tempo początkowe. Przy przejściu z taktu dwućwierciowego na takt czteroćwierciowy należy dyrygować na cztery dwą razy prędzej — czyli ćwierć równa się poprzedniej ósemce. Później zachodzi wolna część *alla breve* — dyrygowana na dwa — z tematem „Wesoły nam dzień dziś nasta" i rzecz kończy się w rytmie poloneza.

Unikać należy przewlekłości tempa, co jest nagminną wadą naszych chórów. „Gaude Mater", „Jeszcze Polska" i „Bogarodzica" winny być śpiewane na pamięć.

Ze względów manifestacyjnych pożądanem jest aby chóry jednego związku przybywały razem, jednym pociągiem do Poznania i po przybyciu uformowały przed dworcem pochód, któryby następnie przeszedł przez miasto aż do ratusza na Starym Rynku. Każdy pochód powinien mieć swe tablice i transparenty, a śpiewacy, szszególnie ze wsi o ile możności w strojach ludowych.

Próby *związkowych chórów ogólnych* mogłyby się odbyć w Poznaniu w sobotę 18 maja, w miejscu wyznaczonem przez Komitet po poprzedniem porozumieniu się z nim.

Dotychczas jeszcze nie wszystkie związki nadesłały wykaz utworów dowolnych.

Także i nie wszystkie chóry stające do zawodów zgłosiły swe dowolne pieśni. Czas najwyższy!

Zgłoszenia nadesłały: Związek śląski około 2 tys. śpiew.; Pomorski — około 600 śpiew.; Małopolski — 500 śpiew.; Mazowiecki — 500 śpiew.; Kielecki — około 1000 śpiew.; Krakowski — 300 śpiew.; Wileński — około 100 śpiew.; Łódzki — około 1000 śpiew.; Śląski (opolski) — 100 śpiew.; Berlin — 150 śpiew.; Westfal a i Nadrenja — 200 śpiew.; Związek Francuski — 150 śpiew.; Chicago — 50 śpiew.; Związek Czechosłowacki — 2000 śpiew.; Jugosławia, Serbo-Łużyczanie, Rosjanie i Ukraińcy z emigracji.



Państwowa Nagroda Muzyczna.

W roku bieżącym poraz pierwszy Państwo Polskie utworzyło wzorem innych krajów własną nagrodę muzyczną w wysokości 10 tys. zł za najwybitniejszy utwór. (Statut tej nagrody podaliśmy w poprz. num. Przeglądu.) Nagrodę tę przyznano Karolowi Szymanowskiemu za koncert skrzypcowy, bezsprzecznie najwybitniejsze dzieło w naszej nowszej literaturze muzycznej, a także w twórczości naszego czołowego kompozytora.

Karol Szymanowski, światowej sławy twórca, zajmuje obecnie stanowisko dyrektora Konserwatorjum warszawskiego. Jego twórczość chóralna zajmuje nie wiele pozycyj, lecz są to pozycje najwybitniejsze w naszym dorobku doby ostatniej. Jego chóry w operze „Król Roger", następnie „Stabat Mater" i ostatnio wykonane opracowania kurpiowskich pieśni ludowych stanowią w naszej literaturze chóralnej wartości nieprześcignione.

Redakcja Przeglądu Muzycznego z okazji tego odznaczenia składa najwybitniejszemu naszemu twórcy najserdeczniejsze gratulacje i wyrazy hołdu.

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów).

Przyczynki bio- i bibljograficzne do dawnej muzyki polskiej.[1]

III.

O. Damian, Pijar.

Pomiędzy wybitniejszymi kompozytorami polskimi „z końca XVII wieku“ wymienia Poliński w swych „Dziejach muzyki Polskiej“ (str. 146-147) nazwisko „P. Damiana“, który był pijarem. Tenże autor, któremu przypisujemy zasługę odnalezienia i uratowania od zaguby utworów O. Damiana, zauważa: „W jakiem mianowicie znajdował się kolegjum (pijarskiem), niewiadomo“. Słusznie też zauważa, że przynależność O. Damiana do konwentu pijarskiego jest „zaznaczona na każdej jego kompozycji“. Wynikałoby z powyższego, że O. Damian tworzy przy końcu XVII wieku. Nie możemy jednak czynić wniosków na podstawie dat, które znajdują się na kopjach jego utworów, znalezionych przez Polińskiego „w szczątkach kapeli łowickiej“ (str. 147). Daty tego rodzaju są dość zwodnicze i niejednokrotnie sprawiły historykom muzyki polskiej niespodzianki. Mogą to być tylko daty odnoszące się do kopij utworów kompozytora żyjącego wcześniej, albo współcześnie, ale też i kompozytora, który żył jeszcze później. I tak ma się rzecz z utworami O. Damiana, zaopatrzonemi datami: 1696, 1697, 1698, 1700, 1703. Ale—jak się przekonamy—kres życia. O. Damiana był jeszcze dość daleki, daty zaś te odnoszą się tem samem do jego wcześniejszych, choć nie najwcześniejszych utworów. Poszukiwania moje w rękopisach pijarskich nie dały rezultatów, podobnie jak informowanie się „u źródeł“, t. j. w konwentach pijarskich. Ale w badaniach nad dawną muzyką polską można znaleźć nieraz wyjaśnienia tam, gdzie się tego najmniej możemy spodziewać. Tak też było z kwestją O. Damiana Pijara. W III tomie „Pamiętnika Towarzystwa Tatrzańskiego“ (Kraków 1878) znajduje się bardzo interesujący artykuł słynnego taternika ś. p. Walerego Eljasza p. t. „Z podróży po Spiżu“ (str. 63—82). Autor odwiedził m. i. także spiskie miasteczko Podoliniec, gdzie znajdowało się słynne kolegjum pijarskie, w którym wykształciło się wielu Polaków i w którem polscy Pijarzy bywali profesorami i rektorami. W tem kolegjum znajdują się też portrety rektorów pijarskich, zaopatrzone napisami treści biograficznej. Między niemi znajdujemy portret z napisem:

„Pater Damianus a Purificatione Beatae Virginis Mariae, Polonus, Scholarum Piarum Rector Varsaviensis, Chełmensis, Petricoviensis, Gorensis, Professor Theologiae, obiit Chełmae 18 Aprilis 1729“.

Zdaniem mojem wymieniony tu O. Damian jest identyczny z naszym kompozytorem, zmarłym zatem w Chełmie, w dniu 18 kwietnia roku 1729. Nie mamy jednak dowodu na to, czy urzędy swe piastował tylko w Warszawie, Chełmie, Piotrkowie, Górze, czy też ponadto w kolegjum pijarskiem w Brześciu, gdzie kopjowano i śpiewano jego 10-głosowy utwór „Laudate pueri“, stworzony jakby dla wychowanków pijarskich Będąc w Warszawie rektorem kolegjum mógł utrzymywać stosunki przyjazne z kolegjatą i kapelą w Łowiczu, gdzie jego dzieła znano. Niewiele dalej było do Łowicza z Piotrkowa, gdzie O. Damian był rektorem, nieco dalej do Łowicza było z Góry Kalwaryjskiej, gdzie ten sam urząd spełniał. Jeśli przyjmiemy, że umierając w r. 1729 mógł O. Damian liczyć z górą lat 60, komponując zaś już około r, 1696 liczył około lat 30. to przyjmiemy również, że data jego urodzin przypadłaby około r. 1670 wzgl. po r. 1660, a więc w czasie gdy Pękiel był już u schyłku życia i gdy swe lata dziecięce rozpoczynał zmarły w r. 1734 Grzegorz Gerwazy Gorczycki, muzyczny antypoda O. Damiana i O. Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego, Benedyktyna czy Cystersa.

Poliński informuje nas (l. c.) o istnieniu „ośmiu utworów religijnych“ Damiana, z tych „pięć w głosach kompletnych, a trzy niekompletnych“. Utwory te znajdowały się w jego zbiorach prywatnych, należących obecnie do Zbiorów Państwowych w Warszawie (Zamek), gdzie miałem możność je poznać i skopjować. Są to następujące dzieła:

1. ASSUMPTA EST MARIA.— Utwór ten znajdujemy w oprawnych zeszytach, zatytułowanych „Fundationis Kraievianae“, w formacie stojącym (20×16 cm), pisanych częściowo przed r. 1700. Zachowane są niestety tylko trzy głosy: tenor I, tenor II i bas, brak zatem prawdopodobnie tylko

[1]) Poprzednie dwa przyczynki znajdują się w „Przeglądzie Muzycznym“ za rok 1926, Nr. 1, 4 i 5. Dotyczą one S. S. Szarzyńskiego i J. Różyckiego.

altu. W tenorze I napis: De Assumptione M. Mariae Virginis, Auth. P. Damiano S. P. Tenor I jest cantus firmus. W tychże zeszytach znajdują się m. i. utwory S. S. Szarzyńskiego, Jacka Różyckiego (H. R.) i monogramisty H. L.

2) AVE VIRGO MUNDI SPES. – Rękopis w formacie stojącym (6×10 cm), złożony z okładki (4 strony) i 4 kartek z głosami. Na okładce napis: Authore R. P. Damiano Piarum Scholarum. Concerto a 4 vocum, solo Canto, et Alto et 2 Violini. Basso pro Organo. Ex Cathalogo Sebastiani Dominici Królikowski. Na głosie altowym napis: Alto Concertato. Utwór zachowany w całości.

3) BEATUS VIR. QUI TIMET DOMINUM.—Por. 4.

4) CONFITEBOR TIBI DOMINE. — Rękopis zawierające obydwie kompozycje ma format stojący (21.5×17.5 cm) i składa się z okładki (4 strony) i 10 kartek głosowych. Na okładce, której trzy strony mieszczą w sobie bas cyfrowany, znajduje się napis: Numero 3tio et 4to. Confitebor... (j. w.) et Beatus... (j. w.) à 1 Canto, 1 Alto, 1 Tenore, 1 Basso, 2 Violini. Authore R. P. (Damiano) Schol. Piar. Pro Choro Ecclesiae Collegiatae Louiciensis anno Dni 16?8 die 24 Aprilis. J. V. m. p. die 24 Aprilis. W alcie i tenorze daty: 1698. Obydwa utwory są zachowane w całości.

5) CONFITEBOR TIBI DOMINE. — Rękopis w formacie stojącym (22×18 cm), złożony z okładki (1 kartka) 4 kartek głosowych. Na okładce napis: Confitebor Tibi Domine a 2 Canti Alto Tenore Basso 2 Violini, 2 Clarini ex D, Authore R. P. Damiano,, 1697 D. 1700 in Februarij (!) Późniejsza ręka dopisała: Ex scriptis Rndi Andreae Gurczyński Minorum Ordinum Clerici. Utwór inny niż Nr. 4, przytem niekompletny (pozostał bas cyfrowany i clarino 2-do.

6) DIXIT DOMINUS —Rękopis w formacie stojącym (21×17 cm), złożony z okładki (2 kartki) i 10 kartek z głosami. Na okładce napis: Dixit Dominus 2 Canti, Alto, 1 Tenore, 1 Basso, 2 Clarini 2 Violini et Organo. Authore P. Damiano Sch. Piar. Ex Theca P. Christiani. Utwór zachowany w całości.

7) LAUDATE PUERI.—Rękopis w formacie stojącym (16×13.5 cm), złożony z 2 kartek, z których pierwsza jako tytułowa ma napis: Numero 4-to. Laudate pueri à 10, d. vocumm C C A T B, 5. Instr. 2 Clar. Gall., 2 Violini, Basso. P. Dam(iano) P. S. Pro organo. Chori Brestensis S (ocietatis) J(esu), 1696. Zachowane tylko 2 kartki okładki.

8) VENI CONSOLATOR.—Rękopis w formacie stojącym (16×13 cm), zawierający okładkę (4 strony) i 4 kartki głosowe. Na okładce napis: Concerto a Canto et Clarino solo. Veni Consolator. Auth. Reverendo Damiano P. Schol Possessor... (nieczytelne), 1703. Wewnątrz dwa egzemplarze partji sopranu i dwa egzemplarze partji clarina, różniące się co do tonacji: D-dur i C-dur. Bas cyfrowany ma tonację D-dur. Utwór zachowany w całości.

Śpiewactwo Czechosłowackie.

W roku tym wybuchła wojna światowa i ograniczyła działalność centrali i kół. Pożar ogarnął Europę. Tragedja wojny rozwijała się w szybkim tempie. Życie polityczne społeczne i kulturalne zostało spętane okowami. Zdrowi i dzielni pracownicy odrywani byli od swych rodzin i swej pracy, aby nieść krew swą i życie na ofiarę za znienawidzonych ciemiężycieli, — lecz również i za to, co, jak zorza poranna, świtało w dali narodowi trzysta lat deptanemu, za to, co istotnie przepysznym kwiatem po latach utrapień wykwitało dla narodu czechosłowackiego z pożaru światowego, z krwi i nędzy: — za wolność i swobodę. Dział lność kół osłabła, członkowie ich jeden po drugim odchodzili do okopów; przygnębiony nastrój zapanował. Stosunki stale pogarszały się, wiele kół zawiesiło zupełnie swą działalność. Ściślejszy komitet, którego praca również była przerwana, zeszedł się po kilku wstępnych naradach w grudniu 1915 na zebranie, gdzie postanowiono zabrać sie znów do pracy, zachęcając pozostałe śpiewactwo aby starało się utrzymywać koła przy życiu i pomagać im przetrwać, złe czasy w oczekiwaniu lepszej przyszłości. Po rocznej przerwie, podczas której pismo organizacji po przedwczesnym zakończeniu rocznika 1914 r. wcale nie wychodziło, wydano nadzwyczajny numer „Věstniku“, powitany z radością przez czytelników. Z początkiem roku 1916 zaczął „Věstnik“ wychodzić regularnie, chociaż i w zmniejszonym formacie. Tym sposobem jednakże wznowiono wspólność organizacji. Komitet budził do czynu i wzywał starych pracowników, by nanowo zabierali się do pracy w kołach, życie zaczynało się budzić w śpiewactwie. —

W roku 1916 przeniosła się „U. J.“ wraz ze swym sekretarjatem do nowego lokalu, użyczonego jej przez stołeczne miasto Pragę przy Lutzowowej ulicy. Dnia 22 marca urządziła „U. J.“ koncert chóralny na korzyść wojną dotkniętych członków-śpiewaków. Obok oddzielnych wystąpień niektórych kół, prascy śpiewacy wykonali wspólnie pod batutą autora „Baladę o czeskiej muzyce“ J. Klički.

Rok 1917 poświęcony był pamięci mistrza B. Smetany. W Pradze urządzono wystawę im. Smetany oraz szereg koncertów. „U. J.“ wraz ze swym praskim śpiewactwem brała w tem udział, w szczególności w III-cim koncercie. Obok produkcji praskiego „Hlaholu“ i morawskich nauczycieli wykonano wspólnie „Wiano“, „Modlitwę“ i „Czeską pieśń“. Wystawa imienia Smetany, którą urządziło w maju w Muzeum Etnograficznem za inicjatywą kompozytora Ad. Piskaczka „Klub emerytowanych członków Narodowego Teatru“ stała się w tej dobie pełnej zmartwień wydarzeniem o głębokiem znaczeniu. Naród znów przypomniał sobie podziwu godny genjusz wielkiego artysty, szczerego człowieka i Czecha. Muzyka jego, która właśnie podczas wojny dawała nam tyle radości, a swemi proroczemi wizjami napełniała serca nadzieją, zabrzmiała teraz w całym szeregu koncertów, osnuwając nas wspomnieniami dawnej czeskiej chwały, wzywając nas do „uporczywej nieustępliwości i niezłomności charakteru husyckiego“ głosząc wskrzeszenie narodu, przyszłe szczęście i sławę. Na ostatnim koncercie podczas wystawy im. Smetany 600 śpiewaków wykonało potężną „Czeską pieśń“, publiczność była porwana przejawami tej wielkiej miłości Smetany ku ojczyźnie.

W roku 1918 przypadła 50-ta rocznica założenia „Ustrědni Jednoty“. Jubileuszu tego, wobec panujących stosunków, nie można było uświetnić przedsięwzięciem o wielkim stylu. Centralny zarząd zdecydował się uczcić w skromnych, lecz godnych rozmiarach pamięć założenia „U. J.“, mianowicie szeregiem koncertów, na których czynne praskie koła śpiewackie dałyby obraz rozwoju naszych utworów chóralnych od samego początku do czasów najnowszych. Pierwszy koncert odbył się 14 kwietnia i był poświęcony utworom chóralnym z lat 1830-1848. Członkowie śpiewackiego stowarzyszenia praskich nauczycieli, „Križkovsky“ i „Vitkov“ z Zyzkowa wykonali pieśni chóralne Jeleny Woszaka, Szkroupy i Wajaczka. Wobec jednakże zmiany zewnętrznych okoliczności również i te ciche uroczystości musiały być przerwane. Przypomniano społeczeństwu o jubileuszu „U. J.“ przez ogłoszenie w „Vēstniku pēveckém i hudebnim“

W roku 1918 nastał dzień wolności, a wraz z nią otwarło się nowe życie dla naszego śpiewactwa i jego organizacji. Zdarzenia dawały już przeczucie rychłego końca wojny. Pełny znaczenia dla narodu czeskiego był kwietniowy obchód, związany z 50-tą rocznicą założenia kamienia węgielnego pod Teatr Narodowy. Uroczystości nie mogły się ograniczyć do pewnej tylko części naszego społeczeństwa. Teatr Narodowy stał się symbolem naszych dążeń i wytrwałości ku ich urzeczywistnieniu oraz symbolem jedności i samowystarczalności narodu czeskiego. Cały więc nasz lud w podniosłych tych czasach zgodnie uczestniczył w radosnych uroczystościach, urządzanych nietylko we wszystkich krajach czeskiej ziemi, lecz i tam wszędzie zagranicą, gdzie przebywali nasi ziomkowie. Ośrodkiem uroczystości była naturalnie Praga, dokąd zjechali liczni przedstawiciele innych słowiańskich narodów. Zapał napełniał serca, krzepiła i zagrzewała nadzieja, zasilając je siłą i odwagą na przyszłość. Radosny był udział śpiewactwa. Nie było, podobno, wtedy ani jednego czynnego koła, któreby nie urozmaiciło i nie wzbogaciło programu uroczystych zebrań, ludowych zabaw lub akademij. Koła śpiewackie wykazały jeszcze raz tu całą swą wartość, jako członkowie organizacji oraz jako kulturalna i wybitna część narodu, sami zaś z powszechnej radości zaczerpnęli nowego zapału dla własnych zadań i usiłowań.

Przyszedł dzień 28 października. Po długich cierpieniach nowy dzień zajaśniał na widnokręgu; naród nasz po trzystoletnim śnie powitał słonko wolności pieśnią, hymnem narodowym i przepięknemi pieśniami ludowemi, dźwięki ich rozbrzmiewały po ojczyźnie czeskiej, głosząc wszędzie chwałę naszego odrodzenia.

W Pradze ogłoszono istnienie samoistnego państwa czechosłowackiego. Do domów z pobojowisk wracali żołnierze, potem przychodzili nasi legjoniści, śpiewacy zajmowali znów swe miejsca w kołach. Centralny komitet z radością powitał wolność i poświęcił się pilnie pracy w twórczej przełomowej dobie, pobudzał koła do nowej działalności, do wskrzeszenia kół, zamarłych podczas wojny, i do zakładania nowych.

Dnia 7 listopada na pamiątkę Białej Góry „U. J.“ zorganizowała na Staromiejskim placu produkcje śpiewactwa Wielkiej Pragi. Na miejscu czeskich panów przy udziale licznych tłumów odśpiewał chór złożony z 200 śpiewaków „Chorał narodu czeskiego„ Prausa, pieśń Bendla „Swój do swego“ oraz hymn narodowy „Gdzie ojczyzna moja“ w układzie Waszaka. Prezes „U. J“, Dr. K. Motejl, wezwał do uczczenia wszystkich tych, którzy kiedykolwiek za naszą wolność życie swe oddali.

Dnia 21 grudnia powitała ojczyzna swego oswobodziciela, prof. T. G. Masaryka. Śpiewactwo czechosłowackie przyszło również pełne radości, by złożyć hołd czci i miłości wielkiemu Czechowi. Przy wyjściu z pociągu powitały go, stojąc szpalerami ze sztandarami i chorągwiami, „Chór praskich nauczycieli“, wraz ze śpiewactwem Wielkiej Pragi. A gdy zmrok zapadł nad poruszoną radośnie Pragą, „U. J.“ urządziło wraz ze śpiewactwem Wielkiej Pragi na cześć prezydenta T. G. Masaryka serenadę i wykonało kilka patrjotycznych pieśni chóralnych i hymnów. Praskie Chóry uczciły godnym sposobem głowę naszej Rzeczypospolitej, przytem wykazały doskonałą karność śpiewacką przy wykonywaniu utworów, śpiewały z uniesieniem i zapałem oraz nadzwyczaj harmonijnie; chętnie też pośpieszyły ze składkami na dzisiejsze święto całego narodu“. (C. d. n.)

O poprawną emisję głosową w naszych chórach.

Wszechsłowiański Zjazd Śpiewaczy w Poznaniu, niesie nam z sobą ogrom pracy, którą musimy wykonać jaknajrzetelniej. Mamy przecież pokazać zagranicy naszą kulturę muzyczną w najlepszem jej uzewnętrznieniu tak pod względem artystyczno-technicznym jak i techniczno-wokalnym. Sądzę, że na czasie będzie zwrócenie uwagi na konieczność lepszej emisji głosu w naszych chórach, bez tego bowiem nigdy nie osiągniemy pożądanych rezultatów włożonej pracy i spotykać nas będą niespodzianki.

Dobrze urządza się zagranica, np. Chór Nauczycielek w Pradze, gdzie mają specjalistkę do ustawiania głosu pojedyńczym członkiniom; podobnie dzieje się w innych poważniejszych chórach. Zrozumiano, że tylko ta droga prowadzi ku wyżynom. Praca dyrygenta idzie zupełnie w innym kierunku, jednak kulturalny kierownik chóru nigdy nie zapomni o tem, co właściwie stanowi piękno brzmienia i czystość intonacji. Może w przyszłości dojdziemy do tego, że każdy chór będzie posiadał swego nauczyciela emisji głosu, a przynajmniej kilka chórów złączonych, zdobędzie się na ten wydatek. Nie jest to luksus, lecz konieczność. Wiemy doskonale, że nie jesteśmy bogaci w dobre głosy, trzeba więc te, które są pielęgnować, a te, dla których natura była skąpsza, podciągnąć do wyższej sprawności.

Więc na jakie szczegóły należy zwracać uwagę?

W życiu codziennem nie zastanawiamy się nad temi funkcjami, które nasz organizm spełnia automatycznie. To też, śpiewając, nie wielu z naszych chórzystów pamięta o należytym oddechu, a przecież to fundament, na którym wszystko się buduje! Zamiast przypominać i poniekąd ćwiczyć (przynajmniej wskazać na właściwy, głęboki, o wielkiej pojemności) oddech, radzimy sobie, że przy dłuższych frazach śpiewamy „na zmianę“. Cierpi na tem ciągłość linji melodyjnej, która o wiele naturalniej wypadnie, gdy operować będziemy jednym oddechem. Zatem: kto o śpiewie myśli poważnie, ten codziennie, w wolnej chwili, przynajmniej 5—10 minut oddychać będzie głęboko (do zmechanizowania) dolnemi częściami płuc, t. zw. oddechem przeponowym, a kontrolować się będzie, kładąc rękę na brzuch, (stąd często spotykamy zwrot: „oddychać brzuchem“). Wydech ma być spokojny i długi gdy tymczasem wdech cichy i stopniowo coraz krótszy. Pamiętać też należy, że nadmiar powietrza w płucach podczas śpiewania zadusza swobodę głosową, trzeba więc wiedzieć kiedy i jaki należy wziąć wdech (pojemność jego jest zależna od frazy, jaką mamy zaśpiewać). Przez takie prawidłowe oddechy wzmocnimy naszą przeponę do tego stopnia, że głos nasz płynąć będzie równo, bez drżeń, a to jest kardynalnym warunkiem czystości brzmienia.

Na szlachetność głosu wpływa wciągnięcie do pracy wszystkich rezonatorów, a więc jamy ustnej, nosowej i zatok czołowych.

Powietrze z płuc, po wyjściu z tchawicy, ma się rozdzielić, część wychodzi przez jamę ustną, uderzając o twarde podniebienie, druga część wychodzi przez jamę nosową. Kontroluje się każdy sam w ten sposób, że, śpiewając jakiś dźwięk, ściśnie palcami nozdrza. Barwa dźwięku musi się wtedy zmienić, gdy tego niema, dowód, że nie rezonuje ani jama nosowa, ani zatoki czołowe, należy więc cokolwiek opuśnić języczek z podniebieniem miękkiem. Wielką trudność sprawia dyrygentowi, gdy ćwiczy jakiś utwór, którego skala, wychodzi ponad średnicę skali głosów. Szczególnie daje się to zauważyć w głosach męskich. Rozszerzenie skali chóru jest koniecznością, inaczej cały trud nie oprocentuje się. Jest to, coprawda, najtrudniejsze do pokonania, bo tego nie zrobi się w jednej lekcji, ani w miesiącu, ale o głównych zasadach śpiewak musi wiedzieć i pamiętać, że im wyższy dźwięk, tem oddech bardziej skoncentrowany i cały skierowany na podniebienie twarde i część przez jamę nosową. Nigdy nie rozpłaszczać, ust, ale przeciwnie, opuszczać swobodnie dolną szczękę w ten sposób, żeby miało się wrażenie, że podnosi się szczęka górna. Nie manipulować językiem, stale on powinien dotykać dolnych zębów, a jama ustna musi być szeroko otwarta. Wysokiego dźwięku nie wolno nam brać przemocą, inaczej naruszać będziemy kapitał naszego głosu, zamiast operować procentami. Gdy po zaśpiewaniu w wysokiej pozycji uczujemy na strunach głosowych niewyraźne łaskotanie, które powoduje odchrząknięcie, to dowód żeśmy źle spiewali, wyrażając się językiem śpiewackim, „za otwarto“, zamiast kryć wysokie dźwięki, osadzając je więcej na podniebieniu twardem, blisko zębów i jamy nosowej. Ta sama zasada warunkuje należytą dynamikę. Jeśli nie oprzemy głosu należycie na oddechu i rezonatorach, nigdy nie otrzymamy prawidłowego piana. Zawsze będzie to falset, czyli słabe drganie brzegów strun, muskanych b. nikłym strumieniem powietrza, wcale nie opartego o przeponę, głos jest blady i głuchy, niema w nim życia i metalu, a przy przejściu do forte zawsze się załamie. To samo zjawisko będzie i przy zciszaniu frazy.

Wystrzegać się, aby głos nie uciekł nam w gardło, bo zaprzepaścimy cały nasz kapitał głosowy, jakim nas Stwórca obdarzył.

A więc powtórzę: przy wysokich pozycjach głos oprzeć porządnie na oddechu, otworzyć usta i cały strumień powietrza pchać na górne zęby i jamę nosową. Panować nad językiem.

Dalszym warunkiem szlachetności brzmienia chóru jest wyrównanie poszczególnych dźwięków i rejestrów głosowych. (O tem specjalnie w przyszłości.) Czynność tę można przyrównać do strojenia fortepianu. Nie wystarczy mieć wielki głos, ale musi on być tak wyrównany i tak czysto „nastrojony“, ażeby dyrygent mógł ze swobodą na nim grać. Wyrównanie całej skali śpiewaka, t. zn. ażeby barwa tego głosu była od dołu do góry

jednakowa, to praca mozolna. Ale nie można tego lekceważyć. jeżeli chcemy być zespołem naprawdę kulturalnym. Trzeba tak „zestroić“ swój chór, ażeby miało się wrażenie, że śpiewa jeden człowiek o tylu płucach i krtaniach. Jednostki, które barwą swego głosu zbytnio się wybijają, należy przytłumić i nagiąć do całości brzmienia.

Pamiętając chocby o tych kilku zasadach zdrowej emisji głosu i uświadomiwszy odpowiednio swoich śpiewaków, możemy być przekonani, że poziom wartości naszych zespołów wzrośnie, a nasza praca będzie przyjemniejszą i bardziej owocną.

Roman Heising.

Hasło — Hymn Śpiewactwa polskiego.

Przyjęło się, że każde towarzystwo śpiewacze posiada własne hasło, w którem streszczają się poniekąd jego ideały w stosunku do pieśni, do jej zadań i celów wobec własnego społeczeństwa i Narodu.

Siła Państwa Polskiego i Narodu leży w oparciu jej na prawie i zgodnej pracy dla wspólnego dobra.

Zanim jednak te ideały dadzą się ucieleśnić, zanim znajdą dla siebie należyte zrozumienie wśród ogółu, — wszelka praca przygotowawcza w tym celu posiadać będzie niezmiernie doniosłe znaczenie dla przyszłych losów naszych.

Nie da się zaprzeczyć, że w latach ubiegłych, w okresie rządów zaborczych, podczas ostatniej wojny, w czasie plebiscytów, spiewactwo polskie odegrało nader wybitną rolę i dobrze się zasłużyło około zjednoczenia kresów, zachodnich zwłaszcza, z Macierzą.

Dla przyszłości naszej, jako Narodu i Państwa, Śpiewactwo Polskie może i powinno zdziałać stokroć więcej, spajając choćby kadry swych pieśniarzy myślą i dążnościami do jednych i tych samych ideałów.

Usiłowania, aby śpiewactwo polskie dało się jednakowo zorganizować, przynajmniej co do strony formalnej — całkowicie według jakiegoś statutu ramowego, nie urzeczywistni się tak rychło, stają bowiem na przeszkodzie; obawy o samodzielność, uprzedzenia, przestarzałe nawyknienia, wreszcie względy natury osobistej lub prowincjonalnej. To też tych stosunkowo drobnych różnic i odchyleń nie należałoby zbytnio formalizować, lecz przejść nad tem do porządku.

Inaczej atoli wypada ustosunkować się wobec tak ważnych zagadnień, jak dążność do ustalenia wśród śpiewactwa naszego jednolitych poglądów na ideały, którym należy hołdować bez żadnych zastrzeżeń, a które stanowią o naszej jednomyślności i są niezaprzeczenie największą siłą Narodu i jego spoistością.

Nie ulega wątpliwości, że w umysłach i duszy wielu tysięcy polaków, zostających w służbie pieśni snują się te i inne myśli, nie znajdując dla siebie jakiegoś ogólnego wyrazu. Nie mniej idea sama nurtuje nawet wśród tych, którzy słuchając pieśni i chórów, pragnęliby, aby odpowiednia pieśń zrodziła się, i zespoliła całe pieśniarstwo polskie pod jednem hasłem, stwierdzającem wspólne cele i ideały. Świadczy o tem poniżej podany wiersz, nadesłany Radzie Naczelnej Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych, który brzmi:

Ponad niwy, ponad chaty,
Nad *Bałtyku* toń,
Nad niziny, nad *Karpaty,*
Pieśni polska dzwoń!

Zbieraj *wspólne serc radości*
Wspólne bóle, łzy
I nieś, *gdzie duch bratni* gości
Polska mowa brzmi.

Kuj z Narodu twardą skałę
Każdy wzmacniaj próg
Niech przez Ciebie rośnie w chwałą
Ojczyzna i Bóg!

Wszystko więc, co może być sercu polskiemu drogie, co budzi jego zainteresowania duchowe, moralne, materjalne, społeczne, polityczne... najdokładniej ujęte zostało w tym wierszu, a najwierniej streszcza ideały, jakim śpiewactwo służyło i służyć będzie.

To też na odbytem w d. 22. XII. r. ub. posiedzeniu Rady Naczelnej uznano nadesłany wiersz za nader odpowiedni na hasło dla śpiewactwa polskiego, oraz uchwalono skorzystać z ofiary, złożonej bezimiennie w kwocie złotych 200, jako nagrody za najbardziej udatny utwór muzyczny do słów tego wiersza, na co zostanie ogłoszony formalnie konkurs dla kompozytorów Polaków.

Oczywiście, byłoby celowe, aby melodja do tego hasła, czy hymnu wydobywała z głębi duszy hart i dzielność (dur, nie mol!), aby, budząc energię i radość życia, stała się dostępną dla wszelakich zespołów; męskich, mieszanych, żeńskich, szkolnych; aby ją mogli nawet soliści; słowem, aby się stała powszechną i popularną.

O nagrodzie za przodującą melodję, odpowiadającą wszelkim warunkom decydować będzie nie strona materjalna; bo cóż stanowi zł 200, wobec wzruszeń, duchowych, na myśl, że twórca tej pieśni — melodji skupi pod jej tchnieniem tysiące serc bratnich, ożywionych jedną myślą, zapatrzonych w jedne ideały?

Zanim jednak w związku z powyższem zostanie ogłoszony konkurs formalny według wszelkich zasad, Rada Naczelna pragnęłaby zająć i poruszyć opinję Związków i Kół Śpiewaczych, aby w ten sposób utorować drogę do uznania przyjęcia samej myśli hartu, jako ważnego w organizacji posunięcia.

Będą niezmiernie ciekawe i miarodajne głosy, jakie w poruszonej sprawie dojdą do wiadomości Rady Naczelnej; i dla tego byłoby pożądane, aby zostały bądź ogłoszone w naszych organach związkowych t. j. w „Przeglądzie Muzycznym" i „Śpiewaku", lub też nadsyłane bezpośrednio do Rady Naczelnej, na ręce niżej podpisanego (Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych Warszawa — Sienkiewicza 8)

Zygmunt Pomian Kaczyński.

Warszawa, d. 8. I. 1929 r.

Redakcja „Przeglądu Muzycznego" w uznaniu ważności poruszonej w powyższym artykule myśli otwiera na ten temat dyskusję i zaprasza wszystkich interesujących się sprawami śpiewaczemi do zabrania głosu w tej kwestji.

Adam Bukowiński.

Jak stworzyć polską publiczność koncertową.

Naród nasz z natury jest muzykalny — jest to aksjomat, mówi o tem nietylko przebogata skarbnica melodyj ludowych, ale, przedewszystkiem, ów odrębny ton muzyki polskiej, uchwytny w dziełach twórców, zarówno wielkich jak i tych bezimiennych„ ukrytych wśród mas najszerszych.

W zetknięciu osobistem z przeróżnemi sferami zauważyłem nadto prawdziwy głód muzyki, który mię głęboko zastanawiał z jednej strony swą żywiołowością — z drugiej łatwością, z jaką się dawał zaspokoić byle czem i nieraz piosenką, wystukaną przez kogoś jedną ręką. Doszedłem do wniosku że tu się kryje sedno poruszonej w nagłówku sprawy: kultura muzyczna wśród mas nie istnieje u nas zupełnie; jesteśmy, poza jednostkami, narodem zdolnych analfabetów muzycznych. Umiejętne uprawianie tych odłogów mogłoby tworzyć cudy, — niestety. dotąd, w kierunku pożądanym nie robi się niemal nic. Nasza głęboka prowincja zadawalnia się po dziś dzień mandoliną lub walczykiem „wyrąbanym", na jakimś gruchocie, większe miasta zdobywają się nieraz na jakiś chór. Szczytem jest opera — ale muzykę symfoniczną normalnie poznawać można bodaj tylko w Warszawie a i to z tysiącem zastrzeżeń w rozmaitych kierunkach. I w Warszawie prawie cała inteligencja polska o Filharmonji wie coś niecoś ze słyszenia jedynie; na koncery sfery te chodziły tylko gdy grał Michałowski, Barcewicz lub Sliwiński, przyczem interesowała je tylko *gra*, a nigdy *program*. W sferach które powinnyby się odznaczać kulturą wszechstronnie, t. j. w sferach nauczycielskich, wśród osób niby muzykalniejszych spotkałem się z wyrażeniem następującem: „trzeba przenieść z góry tę filharmonję" (zamiast fisharmonję), albo: „Beethoven? a! to ta sonata krzyżykowa!" (tj. sonata Kreutzerowska — autentyczne!) i z wieloma podobnemi. Jakaż więc być może młodzież, chowana w atmosferze najwyższej ignorancji w sprawach sztuki ze strony pokolenia starszego? Ale dajmy pokój pokoleniu starszemu; brak kultury artystycznej u niego to jedna z bolesnych pozostałości z czasu obcych zaborów. Zwróćmy wzrok na młodzież, którą urabiamy w wolnej Polsce: jak się tu przedstawiają sprawy kultury artystycznej? Z punktu ze smutkiem stwierdzić muszę, że szkolnictwo nasze ogólnokształcące pod względem wykształcenia artystycznego stoi ciągle na stopniu prymitywnym, zwłaszcza szkolnictwo średnie. Pociechą byłoby to, że kilka energicznych zarządzeń mogłoby całą sprawę skierować na tory właściwe — niestety zarządzenia te nie zjawiają się, a szturmowanie do władz Ministerstwa W. R. i O. P. przez przedstawicieli nauczycielstwa pozostawało stale bez echa.

Bardzo na czasie zjawiły się uchwały członków Polskiego; Klubu Artystycznego w Warszawie. Klub ten domaga się centralizacji wszystkich spraw, związanych z wykształceniem artystycznem młodzieży szkolnej w jednym urzędzie — rozszerzonym Departamencie Sztuki i Kultury, w którym mieliby głos artyści — pedagodzy różnych działów sztuki, zgromadzeni w Radzie Sztuki.

Aby w tej dziedzinie w szkołach nie działy się rzeczy nie licujące wogóle z powagą nauczania, musi być przedmiot umuzykalnienia zrównany w prawach i znaczeniu z każdym innym przedmiotem, muszą być zamianowani instruktorzy-wizytatorzy, fachowcy i nie może być wyboru przez uczniów pomiędzy rysunkami a śpiewem, gdyż dobry nauczyciel każdego może nauczyć jeśli już nie grać i śpiewać to przynajmniej s ł u c h a ć muzyki; to właśnie jest owem minimalnem zadaniem, jakie szkoła ogólnokształcąca w tej dziedzinie powinna wypełniać bezwarunkowo.

Najlepszy jednak nauczyciel nie nauczy słuchać muzyki, o ile nie wykorzysta najważniejszego a może nawet jedynego w tym celu służącego środka. a mianowicie audycyj muzycznych. Na te audycje musi się znaleźć czas i miejsce w szkołach, ewentualnie możnaby w pewnych stałych terminach szkoły łączyć. W r. 1925 byłem przewodniczącym Sekcji Muzycznej Towarzystwa Nauczycieli Szkół Średnich i Wyższych (T. N. S. W.) W Sekcji tej kilka osób pracowało wówczas gorliwie nad organizacją audycyj niedzielnych międzyszkolnych i zdołało przeprowadzić ich cały cykl, który uważało za wzór.

Organizacja audycyj na stałe nie utrzymała się, gdyż pod koniec frekwencja słuchaczów zaczęła słabnąć Zdaje się, że winne tu było nauczycielstwo muzyki, z osobistych może względów traktujące sprawę — powiedzmy — obojętnie Zresztą nie chodziło tu o audycje stałe — chodziło o wzór, który został przedstawiony w całości. Co do tej „wzorowości" — można — naturalnie dyskutować; ja osobiście należę do zwolenników nietyle dostarczania młodzieży lekkiej, miłej (a słabo przygotowanej) rozrywki muzycznej, jak to chcieli traktować niektórzy, ile do zwolenników audycyj planowych, lekcyj według rozwoju form muzycznych prowadzonych z krótkiemi objaśnieniami pomiędzy poszczególnemi numerami, w wykonaniu prawdziwie artystycznem.

Przytoczę tu w ogólnych zarysach, dla orjentacji programy owego cyklu: zaczęliśmy w sali Konserwatorjum od formy pieśni, od marszów i mazurów, przeplatanych chóralną pieśnią

ludową. Na drugiej audycji daliśmy polonezy fortepianowe i pieśni solowe Galla i Niewiadomskidgo. Na trzeciej wykonane były pieśni Moniuszki, Chopina i Karłowicza; na czwartej — ballady Chopina i Brahmsa fortepjanowe oraz ballady Moniuszki wokalne; na piątej wykonano preludja i nocturny Chopina oraz pieśni Schuberta i Schumanna: na szóstej audycji przedstawiona została forma suity i warjacji (suita „Holberg": Griega, warjacje „Abegg" Schumanna, warjacje z I-szej sonaty skrzypcowej Beethovena); siódma audycja odbyła się już w Filharmonji,; wykonano V-tą symfonję, sonatę fortep. oraz romanse skrzypcowe Beethovena, nadto odśpiewana była arja Mozarta; na ósmej daliśmy „Step" Noskowskiego, koncert e-moll Chopina oraz „Popołudnie Fauna" Debussy'ego na czem cykl został zakończony. Aby dać możność czytelnikom zorjentowania się w aspiracjach organizatorów co do poziomu audycyj, wymienię niektóre nazwiska wykonawców: z pianistów wspomnę prof. Rabcewiczową i prof. Drzewieckiego, z dyrygentów prof. Kazurę i Dołżyckiego, ze śpiewaczek pp. W. Wermińską, H. Zboińską-Ruszkowską, ze śpiewaków A. Michałowskiego, E. Mossakowskiego i A. Dobosza; prelekcje wygłaszali prof. S. Wysocki, T. Joteyko i inni, akompanjował prof. Urstein i prof. Starczewski.

Audycje cieszyły się „moralnem poparciem" Kuratorjum, ale przebrzmiały — jak dotąd — bez echa. Nie bardzo więc wierzę w skuteczność działalności stowarzyszeń nauczycielskich, a stowarzyszenia muzyków pedagogów nie podjęły wogóle jakiejś energiczniejszej akcji. Powiedzmy jednak otwarcie, że budowanie kultury artystycznej mas nie może opierać się na wysiłkach ani stowarzyszeń ani jednostek. Musi to ująć w dłonie jakiś urząd Ministerstwa Oświaty o większym zakresie działania od obecnego Departamentu Sztuki. Nie wyczerpuje bowiem sprawy kwestja wykształcenia młodzieży. Gdzież się zwróci owa umuzykalniona już młodzież, jeśli zapragnie brać udział w wykonywaniu muzyki? Wprawdzie magistrat tworzy różne (może narazie i pożyteczne) chórki dzielnicowe pod kierunkiem organistów. Jest wprawdzie prócz tego kilka chórów poważniejszych, ale niema żadnego pędu do rzeczy wielkich. Powinno się tu znaleźć subsydjum i wszytkie chóry mniejsze pod kierunkiem a r t y s t ó w, dla których piękno znaczy więcej niż rutyna, powinni pracować nad repertuarem odpowiednim z myślą o późniejszem połączeniu w wielki chór oratoryjny. Cel konkretny z gwarancją przeprowadzenia artystycznego pociągnąłby młodzież — jeśli jednak sprawy zostaną w stanie dotychczasowym — do stworzenia chóru oratoryjnego nie doprowadzimy nigdy.

Przypuśćmy teraz że młodzież umuzykalniona zapragnie nasycić głód muzyczny przez słuchanie, a swe wiadomości muzyczne pogłębić przez czytanie — zwróci się przedewszystkiem do rzeczy najbliższych: do radja, do koncertów i do prasy codziennej. Czeka ją tu szereg zawodów: dobrze będzie jeśli młodzież miast większych zawczasu potrafimy przekonać, że Radjo jest tylko surogatem muzyki prawdziwej, że brzmienie i nastrój muzyki w Radjo nigdy równać się nie będzie z brzmieniem i nastrojem dobrego koncertu w sali koncertowej. Od koncertów słuchacz umuzykalniony wymaga, aby nie odbywały się pod znakiem przypadku. Karykatura planowości, jaką widzieliśmy stale w nagłówkach warszawskich koncertów magistrackich, a mianowicie „muzyka polska i obca" (!!) — musi zginąć. Narazie jednak i sezony Filharmonji warszawskiej są pod znakiem przypadkowości, a koncerty poszczególne nie mają programów, zestawionych pieczołowicie z uwzględnieniem odpowiednich kontrastów. Filharmonja nietylko powinna publiczność przyciągać — ale także ją kształcić. Nieraz powinno się iść na przekór gustom publiczności (zwłaszcza pewnym jej najliczniejszym kategorjom) mającej zawsze pociąg do sensacji i zmysłowych efektów wirtuozowskich. Filharmonja powinna otrzymywać odpowiednie subsydjum, ale musi w zamian dawać sezony na poziomie bardzo wysokim co do wykonania i układu programów, bo koncerty choćby świetne — zawodzą. Nasuwa się tu kwestja kultury muzycznej wśród fachowców.

W ostatnich czasach w Warszawie szczególnie dużo było koncertów co do których zgóry było pewnem, że nie mogą ani zainteresować, ani zadowolić. Parę razy grała cały wieczór sama orkiestra — rzeczy ograne pod dyrekcją kapelmistrzów miejscowych, parę razy były rzeczy nieznane, ale zupełnie słabe pod dyrekcją przeciętną — trudno w tych wypadkach winić publiczność za jej nieobecność i za brak zaufania do jakiegos następnego koncertu, który, choćby nawet był dobry — odbywa się już również przy pustej sali. Ale tak jest z psychologją publiczności, że jeden nieudany koncert zniechęca ją na długo. Filharmonja (i Opera) musi repertuar o wiele rozszerzyć, objawiając przy tem w doborze nowości rękę szczęśliwszą niż dotąd, aby zarzuty za pustki nie spadały wyłącznie na publiczność... Ostatnio z nowości słyszeliśmy cały szereg rzeczy mniej lub więcej słabych — natomiast prawie wcale nie grano Honeggera, a zupełnie nie grano Schönberga, Schreckera, Foerstera Elgara, Blocha, Sibeliusa, Milhauda... W Operze również było kilka nowości bez znaczenia, natomiast jest mało Wagnera, ani cienia „Janosika" Szymanowskiego. zupełny brak Straussa Debussy'ego i całej litanji arcydzieł dawniejszych.

A teraz kwestja pogłębiania wiadomości muzycznych: dotykamy tu jeszcze jednego czynnika współwinnego obecnemu stanowi rzeczy, obecnym pustkom w salach koncertowych tj. czynnika prasy. Prasa codzienna, jej dział muzyczny — zamiast kształcić publiczność dezorjentuje ją i zniechęca do koncertów. Na to aby być recenzentem muzycznym w Polsce (może jest i gdzieindziej tak samo — nie wiem ale to nie byłoby argumentem za danym stanem rzeczy) — nie trzeba żadnych kwalifikacyj fachowych — wystarczy przynależność do jakiejś partji politycznej lub poprostu posiadanie „stosunków". I oto od lat mamy dziwowisko, że o muzyce piszą sędziowie pokoju, literaci, poeci, urzędnicy, niedokończeni uczniowie szkoły muzycznej, dentyści, prawnicy... Większość zaś fachowych muzyków (wyjątki są, ale potwierdzają regułę) sądzi artystów miejscowych według ich przynależności koteryjnej, a w stosunku do artystów obcych kieruje się względami dyplomatyczno-politycznemi i rewanżowemi. Zło jest większe niż się wydaje: publiczność przeczytawszy entuzjastyczne zachwyty nad rzeczą słabą — gotowa uznać się błędnie za niezdolną do odbierania wrażeń muzycznych; tak samo zniechęca się ona, kiedy o koncercie, który ją wzruszył, czyta wyrazy pogardliwe. Dodam tu ubocznie, że obsadzenie działu muzycznego prasy przez dyletantów ma wpływ zły i na kształcenie młodzieży fachowej muzycznej, gdyż niektóre szkoły muzyczne dają takim krytykom u siebie katedry, byleby tylko w prasie reklamowali oni te szkoły wzamian za to.

Sprawy te nadają się również do rozważania przyszłego, idealnego Departamentu Sztuki. Ma on przed sobą zadanie doniosłe, wynikiem dokonania których będzie najprawdopodobniej w linji prostej rozkwit naszej twórczości muzycznej. W obecnych warunkach twórczość ta rozkwitnąć nie może. Jest u nas garść najmłodszych kompozytorów, którzy tworzą właściwie poza Filharmonją i poza społeczeństwem. Weźmy przykłady oto Kazimierz Sikorski, autor dwóch symfonij sekstetu smyczkowego —| znany jest tylko ze swej pierwszej symfonji: oto Jan Maklakiewicz, którego symfonja wykonana była raz, przy-

czem chóry zepsuły autorowi efekt zupełnie wypadając z tonacji; oto Szymon Waljewski, autor utworów na orkiestrę i chór, które słyszałem w Łodzi, — poza tą Łodzią nie znany jest zupełnie. Może są i inni — nie wiemy o tem — wiem tylko to, że to nie są warunki dla twórczości pomyślne; twórców trzeba szukać, trzeba im pomagać (ważna a tajemnicza kwestja subsydjów!) — trzeba ich grać częściej niż raz na pięć lat a dopiero wtedy zainteresuje się niemi publiczność, której i tu wiwić nie można: musi najpierw być podaż, aby zjawił się popyt. Reasumując powyższe stwierdzić należy jedno, sytuacja o tyle nie jest tragiczna, że naprawa jest zupełnie możliwa — trzeba tylko zacząć niezwlekając już z początkiem najbliższego sezonu, który nota bene jest także początkiem nowego roku szkolnego. Niech tak zwane czynniki miarodajne, które dotychczas na żaden z powyższych celów nie znajdowały funduszów, wspomną sobie słowa wieszcza tak aktualne: „o tyle powiększycie granice wasze, o ile powiększycie i polepszycie dusze wasze"...

Adam Bukowiński.

Profesorowi Drowi Adolfowi Chybińskiemu w sprawie Leopolity i Gomółki wyjaśnień kilkoro.

Prof. Chybiński zrobił mi zaszczyt, odpowiadając na pewne poruszone w moich artykulikach o Leopolicie i o Gomółce kwestje, poczuwam się więc do obowiązku wyświetlić sprawy te do ostatka. Zgóry pragnę upewnić Prof. Chybińskiego, że piszę te zdania nietylko bez zdenerwowania, nietylko w zupełnym spokoju, ale nawet w dobrym humorze, do czego mam niewątpliwie pełne prawo po wypowiedzeniu się Prof. Chybińskiego w 12-ym numerze „Przeglądu Muzycznego".

Czytelnik, który poznał moje artykuliki o Leopolicie i Gomółce przekonał się, że nie było tam ani retoryki ani mocnych wyrażeń, gdyż nie zachodziła potrzeba używania ich. Nie będę się więc i w tym artykule posługiwał ani retoryką, ani mocnemi wyrażeniami.

Jako znakomity taktyk w polemice zaczyna Prof Chybiński odpowiedź swoją od rzeczy małej wagi, ażeby z nich ukuć poważne zarzuty. Należy do nich lapsus w podaniu tytułu motetu Leopolity: Missi autem, zamiast Mihi autem. Gdyby prof Chybiński zadał sobie trud zajrzenia do złożonej redakcji „Polska, jej dzieje i kultura" drugiej części pracy mojej o muzyce polskiej, mógłby się łatwo przekonać, że tytuł ten odpowiada tam podanemu w Graduale Romanum introitowi Mihi autem i inaczej nie mogło być, skoro niema żadnego ani introitu ani graduału o początkowych słowach Missi autem. Bo przecież bez znajomości introitu byłoby chyba trudno ustalić sprawę stosunku chorału do kompozycji. Lapsus zaś wyniknął jak wszystkie lapsusy z pewnych przyczyn znajdujących się w podświadomości.

Czy tabulatury się spartuje? Jeżeli spartowanie znaczy tworzenie nowoczesnej partytury z takich czy innych głosów, to tworzenie jej z kart tabulatury należy do zakresu zajęć, określonych tym właśnie terminem. Nie znam bardziej właściwego terminu na określenie tego procederu i nie przestanę używać go do tego celu. — W bardzo bliskim związku z tym zarzutem postawił prof. Chybiński drugi zarzut, że mianowicie muzykologja nie zna tabulatur wokalnych. Byłoby mi bardzo trudno odpowiedzieć na ten zarzut, gdyby nie istniały takie tabulatury, którym nie można przypisać charakteru tabulatur organowych tylko właśnie tabulatur wokalnych, będących w systemie swoim czemś innem od organowych i zarazem wiernym obrazem kompozycyj wokalnych. O ile bowiem tabulatura organowa używa systemu linjowego dla głosu najwyższego i liter dla głosów niższych, o tyle tabulatura wokalna opiera się jedynie na samym systemie literowym. Pisał ją może sam kompozytor utworów polifonicznych (n. p. w XVI-tym wieku) w czasie komponowania, ażeby z niej dopiero rozpisać potem głosy, może ją spartował z głosów dyrygent, a mógł jej także używać organista. Kto nie zna takich tabulatur, ten może mieć mniemanie, że one zmieniają „obraz motetów i uniemożliwiają porównanie". Tymczasem rzecz ma się wręcz przeciwnie. Bo, podczas kiedy kolorowanie jest rzeczą normalną w tabulaturze organowej, to w takiej tabalaturze wokalnej nie zachodzi ono nigdy, całość zaś kompozycyj wobec tego bezinteresownego stosunku tabulatury względem wykonawcy przedstawia się w formie autentycznej partytury wokalnej polifonicznych kompozycyj. Stąd więc, posiadając motety Leopolity w takiej tabulaturze, mamy ich autentyczną formę, nie tylko ich organową transkrypcję. Jeżeli prof. Chybiński zechce wziąć te momenty pod łaskawą uwagę, to może się przekona, że jednak muzykologja zna tabulatury wokalne.

Jeżeli prof. Chybiński pragnie dalej wiedzieć dlaczego pisałem, że „Dzieje muzyki polskiej" Polińskiego nie znajdowały się w Jego rękach, kiedy pisał „Stosunek muzyki polskiej do zachodniej" — to, rzecz jasna, że muszę służyć odpowiedzią. Służę nią dopiero wezwany do wyjaśnienia tej sprawy. Otóż prof. Chybiński może się łatwo przekonać, że w wymienionej pracy swojej z przed lat dwudziestu, niemniej jak w niektórych późniejszych uprawiał wobec Polińskiego metodę przemilczania tego wszystkiego, co należało do pozytywnych wartości jego publikacyj. Stąd wynikło także zignorowanie tych dwóch motetów Leopolity, które znalazły się w zbiorze Polińskiego. Na wymienianie swojego nazwiska jako właściciela, czy znalazcy szeregu kompozycyj starych kompozytorów polskich zasłużył sobie Poliński w oczach prof. Chybińskiego dopiero w kilkanaście lat po śmierci. Oto dlaczego wolałem delikatniej napisać, że prof. Chybińskiemu nie była wtedy jeszcze znana praca Polińskiego. Czy może zaś prof. Chybiński zaprzeczyć faktowi przemilczenia tych motetów w wymienionej pracy? Ja się nie pytam dlaczego dr. Chybiński tak postąpił, gdyż sam umiem to sobie wytłumaczyć.

Przypuszczenie moje, że prof. Chybiński poznał cykl motetów Leopolity nie jest ubliżeniem, za jakie je prof. Chybiński uważa. Cóż bardziej naturalnego, że historyk muzyki pragnie poznać jakieś dzieło około którego toczy się spór w kierunku autorstwa. Prof. Chybiński ma wszelkie prawo do tego i nie potrzebuje się aż tak bardzo wymawiać, że cyklu Leopolity nie znał i nie zna. Nie potrzeba zużywać aż tak patetycznych zastrzeżeń pod adresem przedstawicieli nauki i wypowiadaniu przez nich sądów, których nie mogą udowodnić. Na podstawie prac prof. Chybińskiego, na podstawie planów wydawniczych w związku z Leopolitą musiałem dojść do wniosku, że prof. Chybiński zna cykl Leopolity. Skądże zaś miałem prawo przypuszczać, że prof. Chybiński, nawet nie znając jakiegoś dzieła, może o niem, choćby mimochodem, mówić tak trafnie jak właśnie o motetach Leopolity. Takie chyba przypuszczenie byłoby ubliżeniem powadze naukowej prof. Chybińskiego i do tego nie miałem zamiaru się posunąć.

Prof Chybiński usprawiedliwia zignorowanie faktu wykrycia przezemnie motetów Leopolity tem, że i ja rzekomo naraziłem się na pretensje dra Henryka Opieńskiego, za pominięcie jego zasług na punkcie analizy sonat Chopina w mojej książce Chopinie, gdzie także pominąłem pracę dr. W. Chrzanowskiego o Rondach Chopina. Pragnę więc i ten zarzut wyjaśnić. Dr. Opieński miał subjektywnie żal do mnie za to, że nie uwzględniłem jego książeczki o Chopinie z roku 1911 (Chopin jako twórca). Przyznaję się, że pracy tej nie znałem i wobec dra Opieńskiego zdołałem się usprawiedliwić, nie skorzystawszy nawet z wyjaśnienia w druku. Ale objektywnie dr. Opieński nie miał podstawy do rekryminacji wobec mnie, gdyż już Otto Klauwell w Geschichte der Sonate w r. 1899, potem zaś Vincent d'Indy w Cours de Composition Musicale w roku 1909 przeprowadzili analizę sonat Chopina w sposób definitywny pod względem formy. Co zaś do pracy dra W. Chrzanowskiego, wydanej już dość dawno przez P. Tow. Naukowe we Lwowie, mogę tyle zauważyć, że i moja praca o Chopinie powstała dość dawno, a mianowicie jeszcze przed ukazaniem się pracy dra Chrzanowskiego. Wszakże obie wyszły w r. 1926-tym. Nie miałbym najmniejszego powodu do pomijania nawet tak drobnego przyczynku jak praca W. Chrzanowskiego i gdybym przed oddaniem do druku mojej książki o Chopinie znał ją, niezawodnie zacytowałbym ją bodaj w bibljografji. — Przychodzę nareszcie do pretensyj prof. Chy-

bińskiego, o których sam prof. Chybiński nie chce wspominać. Więc ja tu o nich wspomnę. Prof. Chybiński w kilku pracach swoich upominał się w sposób bardzo kategoryczny o to, że podając dwa imiona Stanisława Sylwestra Szarzyńskiego nie zaznaczyłem, że autorem tego wykrycia „muzykologicznego" jest prof. Chybiński. Uznałem swój błąd pod tym względem i starałem się go naprawić. W rozdziale o muzyce polskiej w Encyklopedji Trzaski, Ewerta i Michalskiego — prof. Chybiński należyte podkreślenie tego Swojego odkrycia historycznego może każdej chwili stwierdzić. Ten szczegół daje wyobrażenie jaką wagę przykłada prof. Chybiński do swoich odkryć i jak umie bronić swoich słusznych praw naukowych. Ponieważ zaś nie zauważyłem w żadnej pracy prof. Chybińskiego innej jakiejś pretensji z tego tytułu, mogę więc śmiało przypuszczać, że ich do mnie nie ma. Mam w każdym razie czyste sumienie.

Mogę z kolei przejść do sprawy czysto naukowej.

Prof. Chybiński nie zna więc cyklu motetów Leopolity! Nie przeszkadza mu to jednak do zabierania w tej sprawie głosu w sposób bardzo autorytatywny, krytyczny. Powątpiewanie, jako sposób zbliżenia się do prawdy, jest rzeczą konieczną w metodzie naukowej. Ale i pod tym względem musi się być w zgodzie z logiką i zważać na pewne oczywiste rzeczy. Otóż nie może zachodzić najmniejszej wątpliwości, że cyklu motetów w tabulaturze warszawskiego Tow. Muz nie mógł napisać Felsztyński, gdyż najwyraźniej w świecie dzieło jego drukowane w Krakowie w r. 1522 nosiło tytuł: Aliquot himni ecclesiastici... Były to więc hymny nie introity. To chyba wystarcza, ażeby wykluczyć wogóle osobę Felsztyńskiego z wszelkiego brania w rachubę jako autora motetów introitowych. Prof. Chybiński, który tak zacnie poucza mnie na każdym kroku co do metody muzykologicznej, nie dość spokojnie odniósł się do tej sprawy, jeżeli mógł zrobić taką grubą pomyłkę na punkcie metodyki, prowadząc hipotezę tak daleko, chociaż na samym wstępie nie miała ona żadnych podstaw. Mógł wprawdzie prof. Adler przyjąć dysertację dr. Grafczyńskiej, ale Polska Akademja Umiejętności nie mogła przyjąć do druku rzeczy tak oczywiście błędnie skonstruowanej. To istotnie było dla nas niespodzianką, a sposoby postępowania mojego były podyktowane nie jakiemiś prywatnemi uprzedzeniami, ale względami natury naukowej. Pomawianie mnie przez prof. Chybińskiego o motywy nienaukowe nie może mnie dotknąć w najmniejszej mierze. Dzisiaj zwłaszcza, kiedy dr. Grafczyńska sama już zrezygnowała ze swojej fantastycznej hipotezy przypisywania cyklu motetów tabulatury warszawskiej Felsztyńskiemu, sprawa ta wyjaśniła się dla wszystkich w sposób wystarczający.

Co zaś do autorstwa Leopolity w odniesieniu do cyklu motetów, to wnioskowanie prof. Chybińskiego jest w całości kruche, choć nie pozbawione pewnej formy naukowego rozumowania. Starowolski napisał wyraźnie, że Leopolita jest autorem „śpiewów kościelnych na cały rok" i dalej jest także autorem „innych nadzwyczajnych i uroczystych". W skonstruowaniu tego zdania jest znacznie więcej, niż się to wydaje powierzchownie czytającemu ten tekst. Jest rzeczą historyka wysnuć z takiego źródła najdalej idące wnioski logiczne. Otóż: cykl czterogłosowy motetów introidalnych w tabulaturze warszawskiej jest zbiorem tych właśnie „śpiewów na cały rok kościelny", inne, zaś, przedtem już znane, motety pięciogłosowe Leopolity są „innemi nadzwyczajnemi i uroczystemi śpiewami". Kto nie chce się dać przekonać temu dowodowi, niech dalej szuka za cyklem Leopolity. Życzymy powodzenia. Już poprzednio wykazałem, że sprawa autorstwa Leopolity nie ulega wątpliwości w odniesieniu do tego cyklu motetów, znajdujących się nie w jakiemś dalekiem od miejsca jego stałego zajęcia źródle, lecz w tabulaturze, która należała do najbliższego otoczenia zawodowego Leopolity. Pewnie, że gdyby ten właśnie cykl został odnaleziony w jakimś klasztorze włoskim lub hiszpańskim, to stwierdzenie autorstwa Leopolity nie miałoby za sobą tylu przemawiających za niem argumentów. Pozostaje jeszcze kwestja samego stylu. Metoda muzykologiczna musiałaby sobie wydać świadectwo ubóstwa, gdyby przyszło jej odstąpić od zadania analizy porównawczej między motetami należącemi do XVI-go stulecia, z których jedne są czterogłosowe, drugie zaś pięciogłosowe, jedne mają równowartościowe tenory inne zaś ich nie mają, ale w obu gatunkach zachodzi pewna suma punktów stycznych. W różnych formach i różnych technikach, ale wynikających jedynie z ilości głosów, znajduje się dość materjału porównawczego, ażeby można na tej podstawie dojść do założonych do stwierdzenia przypuszczeń. Nie ślepa wiara, nie urojone, z powietrza wzięte domysły, ale logicznie skonstruowane i poparte porównaniem stylu wnioski doprowadziły mnie do ustalenia autorstwa Leopolity w odniesieniu do motetów tabulatury warszawskiej. Zbyt długo i zbyt sumiennie zajmowałem się tą kwestją, ażeby sam jałowy sceptycyzm dla sceptycyzmu, nieistotny i bezpodstawny, miał mi odebrać pewność, że to co się udało wykryć w tabulaturze Tow. Muz. nie jest dziełem Leopolity.

Prof. Chybinski zdaje się nie brać pod uwagę ogłoszonego przez dr. Grafczyńską referatu w księdze pamiątkowej kongresu Beethovenowskiego i czeka na pracę tej autorki o tych motetach jako o dziele o Felsztyńskiego. Cierpliwość nie zawadzi.

W sprawie Gomółki mam tylko jedną rzecz do zauważenia, a mianowicie, że prof. Chybiński ma słuszność na punkcie oktaw, które Gomółce przypisał dr Reiss. Zapomniałem o tem i pisząc artykulik „Kto ma prawo do rehabilitowania Gomółki" nie stwierdziłem tego ponownie. To się może zdarzyć. Ale nie powinno się zdarzać reklamowanie wydawnictwa naukowego, które ma się kiedyś w przyszłości ukazać, w krytyce o wydawnictwie, podjętem z wielkim wysiłkiem i pełną bezinteresownością dla sprawy historji muzyki polskiej i mogącem służyć za przygotowanie dla tamtego krytycznego, ale jeszcze nie dokonanego.

Prof Chybiński twierdzi, że francuską książkę Opieńskiego o muzyce polskiej nazwałem „uroczem wydawnictwem". Jest to oczywista przesada, gdyż tę istotnie cudownie wydaną książkę nazwałem tylko „zachwycającem wydawnictwem" i zdaje mi się, że miałem słuszność. Określenie: uroczy, urocza, urocze, — zachowuję tylko do zaszczytnej dla mnie polemiki z prof. Chybińskim i mam nadzieję, że prof. Chybiński w pełni podziela mój skromny pogląd na to.

Zdzisław Jachimecki.

Kronika chóralna.

— Symfonja „Słońce" na chór miesz., sola i orkiestrę Stanisława Kazury, dyrygenta warszawskiej „Kapeli Ludowej" i prof. konserwatorjum została wykonana na koncercie Filharmnji pod kier. kompozytora.

— Poznański chór męski „Hasło" koncertował z dużem powodzeniem w Kielcach. Dyrygent St. Kwaśnik.

— Krakowskie „Echo" urządziło wieczór kolęd

— W zarządzie I okręgu Wlkp. Zw. Śpiew. zaszły zmiany — ustąpili: prezes radca Jaworski i dyrygent prof. Kwaśnik. W nowych wyborach prezesem został prokurator Dutkiewicz a dyrygentem Stanisław Wiechowicz.

— W Krakowie powstał nowy chór mieszczański „Hasło". Dyrygentem jest p. Profic.

— Zygfryd Ochs, założyciel i dyrygent berlińskiego chóru filharmonijnego, autor trzytomowego dzieła p. t. „Der Deutsche Gesangverein" i in., umarł w Berlinie w wieku lat 71.

— „Obilič", serbski chór miesz. z Belgradu wyjeżdża na turnée koncert do Czechosłowacji.

— Oratorjum Perosiego „Vespertina oratio" wykonano po raz pierwszy w Rzymie pod dyr. Molinariego.

Nuty nadesłane.

— Jacek Różycki: *Hymni ecclesiastici*: na 4 głosy a cap. Wyd.: Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki w Warszawie.

— Bolesław Wallek-Walewski: *Bajeczka o myszce* na chór męski. Wydanie drugie. Wlkp. Zw. Kół Śpiew. Poznań.

— Antoni Chlondowski: *Cztery chóry męskie* (Hymn do pieśni, Kantata ku czci Sienkiewicza, o Biały orle, Wieczorny dzwon). Inspektorat XX. Salezjanów. Warszawa, Lipowa 14.

— St. M. Stoiński: *Rozmowa z Piramidami.* ekst Słowackiego na chór miesz. a cap. Katowice. Śląski Zw. Kół Śpiew.

— Bolesław Dembiński: *Z. Mazowiecka* ułożył na chór mieszany St. Kwaśnik. Wlkp. Zw. Kół Śpiew. Poznań.

Sprawozdanie z książek i nut.

Francuska książka o Paderewskim. Nakładem firmy wydawniczej „Spes" w Lausanne, ukazała się książka p. t. I. J. Paderewski, Esquisse de sa vie et de son oevre, której autorem jest Henryk Opieński.

Jest to swobodny i znacznie powiększony przekład książeczki polskiej, wydanej w roku zeszłym nakładem Gebethnera i Wolffa.

Wydana wytwornie i opatrzona licznemi ilustracjami, książka ta zawiera trzy przedmowy: pierwsza poświęcona „mężowi stanu", druga „kompozytorowi", trzecia „fortepianiście". Autorami tych przedmów są: Gabrjel Hannotaux, b. minister, członek Akademji francuskiej, Gustaw Doret, znany kompozytor szwajcarski i Alfred Cortot, słynny pianista francuski. — Książka ta spotkała się z takiem powodzeniem, że w ciągu trzech tygodni wyczerpanem zostało pierwsze wydanie (2000 egzemplarzy).

Po konkursie kompozytorskim Wlkp. Zw. K. Śp.

W biurze Wlkp. Zw. K. Śpiew. ul. Głogowska 65, Poznań są do odebrania utwory z następującemi godłami: Pro arte, Prys, Aquila alba, Tatry, Demon (Pieśń o błędnym okręcie), Wieszcz, Pomorze, Grudzień, Gil (3 utwory), Żyj pieśni, Z naszych pól i łąk, Na skrzydłach pieśni, Psalm, Król Duch, Hipolit, Kaliopa, Ananke, W górę serca, Silesius, Szarotka (3 pieśni), Sen, Narcyz, Katarzyna, Sylen (Oman ziele), Alere flammam, Farinelli, Deciso, Celesta i Ballada.

Autorzy, kryjący się pod powyższemi pseudonimami, zechcą zgłosić adresy, pod którémi mają być utwory odesłane.

Sekretarjat Wlkp. Zw. K. Śpiew.

Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych.

Pod tą rubryką umieszczamy wiadomości z działalności Związków i Kół śpiewaczych. Komunikaty należy przysyłać pod adresem „Przeglądu Muzycznego" do biura Związku Wielkpolskiego, Poznań, ul. Półwiejska 31

Redakcja.

Związek Wielkopolski.

Roczne Walne Zebranie Delegatów

Wielkp. Związku Kół Śpiewaczych w Poznaniu 24 lutego 1929 r. w sali Uniwersytetu Poznańskiego:

Porządek obrad:

1. Zagajenie i powitanie Delegatów i Gości.
2. Stwierdzenie obecnych.
3. Wybór 1-go członka do Zarządu Gł.
4. Sprawozdanie Zarządu Gł. za rok 1928;
   a) sekretarza i skarbnika,
   b) dyrektora Związku,
   c) komisji rewizyjnej i pokwitowanie.
5. Zjazd Wszechsłowiański i Zjazd Wlkp. Związku.
6. Komunikaty Zjazdu Głównego;
   a) związek Wszechsłowiański,
   b) zjednoczenie Związków Śpiewaczych w Polsce,
   c) odznaki związkowe,
   d) odznaki dla członków jubilatów,
   e) o nowych wydawnictwach.
7. Wnioski.
8. Wolne głosy i zakończenie.

Ze względu na bardzo poważny porządek obrad liczyć należy, że wszystkie Okręgi będą zastąpione. Na 200 członków 1 Delegat, najmniej trzech (3).

Cześć Pieśni!

Zarząd Główny:

K. T. Barwicki, gen. sekr. *K. Bojarski,* prezes.

Nowi członkowie Związku!

Na posiedzeniu Zarządu Głównego przyjęto do Związku — Koła Śpiewacze:

Opalenica i Stęszew	Okręg	2
Otoczno-Żydowo	„	3
Przygodzice	„	6

Krotoszyn (Chór męski)	Okręg	8
Potrzebowo	„	12
Tuchorza	„	13
Rynarzewo i Dobromierz	„	21

i warunkowo Chór Sokoli z Grodziska.

B.

Związek Stowarzyszeń Muzyczno-Śpiewaczych województwa kieleckiego.

Komunikat.

Podajemy w załączeniu wyciąg z protokółu Walnego Zgromadzenia Delegatów oraz Zjazdu Dyrygentów, odbytych w Kielcach w dniu 13 b. m. i dodatkowo komunikujemy:

1. na Zjazd Wszechsłowiański w Poznaniu wszystkie chóry obowiązane są opracować następujące pieśni:

a) na chóry zbiorowe ogólno-słowiańskie: „Apoteoza Pieśni", „Apoteoza Słowiańszczyzny" (4-głosowy chór mieszany z orkiestrą).

b) na chóry zbiorowe ogólno-polskie: „Jeszcze Polska nie zginęła". „Bogu Rodzica" (chór mieszany unisono).
„Gaude Mater Polonia" (4-głosowy chór męski).
„Psalm" i „Do Melpomeny" (chór męski z orkiestrą).
„Ojczyzna" (podwójny chór mieszany z orkiestrą).

c) na chóry zbiorowe Związku Kieleckiego: „Przy wiejskiej drodze" (4-głosowy chór mieszany).
„Mazur" (4-głosowy chór męski).

Nuty powyższych pieśni równocześnie rozsyłamy Towarzystwom. W razie nieotrzymania w ciągu najbliższych dni prosimy bezzwłocznie reklamować.

2. Towarzystwa delegowane do Zawodów wszech. polskich winny opracować:

a) chóry męskie: „Rapsod burzowy" B. Wallek-Walewskiego

b) chóry żeńskie: „Deszcz w słońcu" B. Wallek-Walewskiego

c) chóry mieszane: „Oj ty wolo" St. Wiechowicza.

Zapotrzebowania na nuty powyższych pieśni zainteresowane T-wa winny nadsyłać do Związku.—

Uchwały Walnego Zgromadzenia Delegatów oraz Zjazdu Dyrygentów Towarzystw Śpiewaczych odbytych w Kielcach w dniu 13 stycznia 1929 r.

1. Ustępującemu Zarządowi udzielono absolutorjum, do nowego Zarządu powołano następujace osoby:
Witold Kamiński — prezes Związku, Michał Cetner — wiceprezes, Wojciech Górski — skarbnik, Józef Mazur — sekretarz, Gustaw Kobylecki — gospodarz — bibljotekarz, Władysław Sobierajski z Kielc, Jan Godecki z Sosnowca, Paweł Wachelko z Dąbrowy Górniczej, Jan Pasierbiński z Zawiercia, Feliks Dukiewicz z Radomia.
Zastępcy: Ignacy Wąsala z Jędrzejewa, Władysław Amborski ze Staszowa, Wacław Ziembiński z Końskich, Jan Bargiel ze Skarżyska.
Do Komisji Rewizyjnej: Hipolit Urbański, Franciszek Sowiński, Jan Krol — z Kielc.
2. Zatwierdzono przedstawiony przez Zarząd projekt Statutu Związku i polecono oddać go do zalegalizowania w Urzędzie Wojewódzkim.
3. Wysokość składek miesięcznych ustalono na 5 zł, wpisowego 5 zł, z tem że następne Walne Zgromadzenie Delegatów może stawki te podwyższyć, o ile zajdzie tego potrzeba.
4. Tytułem zaległych składek za lata 1927 i 1928 postanowiono, że Towarzystwa Śpiewacze wpłacą do Kasy Związku jaknajrychlej minimalnie po 20 zł, celem pokrycia deficytu Kasy Związku.
5. Uchwalono, że wszystkie chóry, znajdujące się w województwie kieleckim obowiązane są wziąć wspólnie udział w Zjeździe Wszechsłowiańskim w Poznaniu. Na Zjeździe tym Związek Kielecki wystąpi ze zbiorowemi chórami, które wykonają dwie pieśni — na chór męski — utwór prof. Stanisława Rączki i na chór mieszany — utwór prof. Piotra Maszyńskiego. Dyrygować zbiorowemi chórami Związku Kieleckiego będą sami autorzy powyższych pieśni, przyczem prof. Rączka obrany został na zastępcę prof. Maszyńskiego.
Aby zapewnić chórom zbiorowym odpowiednią proporcjonalność ilościową poszczególnych głosów, uchwalono, że chóry męskie obowiązane są opracować partje męskie pieśni na chór mieszany i odwrotnie głosy męskie chórów mieszanych, obowiązane są opracować pieśni na chór męski.
6. Do zawodów wszechpolskich na Zjeździe w Poznaniu delegowano Towarzystwa: „Lira" Zawiercie, „Harfa" Sosnowiec, T-wo Muzyczne Dąbrowa Górnicza, T-wo Miłośników Sztuki Kielce, „Lutnia" Radom, „Hejnał" Radom, oraz chór szkolny „Pieśń" z Radomia. Chóry powyższe stają do Zawodów na odpowiedzialność Związku. —

Z życia chórów.

Gdańsk. Dnia 29. I. br. o godz. 8-ej wiecz. w Domu Polskim zagaił prezes Hamada doroczne walne zebranie chóru męskiego im. Moniuszki, witając wiceprezesa związkowego drucha Grimsmana,

wiceprezesa okręgowego Romałowskiego oraz przedstawiciela prasy. Po załatwieniu formalności wstępnych wygłosili poszczególni członkowie zarządu sprawozdanie, z którego wynika, że chór liczy 73 członków (54 czynnych i 19 nieczynnych) odbył 68 lekcyj i 7 miesięcznych zebrań, brał udział w zjeździe okręgowym w Gdańsku (I nagroda związkowa) i w zjeździe związkowym w Toruniu (8 nagroda) i pozatem występował kilkakrotnie z różnych okazyj. Bilans kasowy przedstawia się następująco: w guldenach: dochód 787,34 rozchód 510,74 saldo na rok 1929 — 276,60 guld. w złotych: dochód 477,77, rozchód 437,47 saldo — 40,30 zł. Po wyborze marszałka, którym został p. dyr. Kwiatkowski, udzielono ustępującemu zarządowi pokwitowania, poczem wybrano jednogłośnie następujący zarząd: prezes Grzegorz Hamada, wiceprezes Grimsman Wilhelm, dyrygent Młyński Stanisław, zast. Warczak Ignacy, sekretarz Treikowski Maksymiljan, zast. Ziółkowski Hieronim, skarbnik Szczepański Bronisław, bibljotekarz Zwias Adolf, zast. Drozdowski Konstanty, ławnicy Bross Wojciech, Kuffel Marjan, Gdaniec Bolesław, rewizorzy kasy Mamel Władysław i Klein Adolf. Marszałek złożył nowemu zarządowi życzenia owocnej pracy, poczem objął tenże urzędowanie. Następnie omówiono program dalszej pracy, oddając zarządowi przygotowanie do wyjazdu na wszechsłowiański zjazd w Poznaniu oraz obchodu dziesięciolecia, przypadającego w roku bieżącym, na której to uroczystości odbyć się ma również poświęcenie sztandaru. Celem zebrania na ten cel odpowiedniego funduszu postanowiono podwyższyć składki miesięczne o 50 fen. Po załatwieniu kilku jeszcze drobnych spraw zamknął prezes Hamada walne zebranie hasłem „Cześć Pieśni".

Starogard. Towarzystwo Śpiewu „Lutnia" w Starogardzie, założono 9 lutego 1913 „Lutnia" rozwijała się nad podziw świetnie, skupiając w szeregach swych miłośników śpiewu. Było coś więcej, niż towarzystwo śpiewacze, było to ognisko myśli polskiej, strażnica słowa polskiego. Założycielem był m. i. ówczesny redaktor „Naszej Gazety", p. Leon Kowalski (późniejszy starosta powiatu kościerskiego) i obecny prezes druh Juljan Burczyk.

Wertując karty protokularza stwierdzam, że towarzystwo nie tylko pielęgnowało pieśń w ciągu 15 lat swego istnienia, ale działało także pozatem nad podniesieniem oświaty wśród członków. „Lutnia" występami swemi i wycieczkami, urozmaiceniami śpiewem, przyczyniła się w szczególności w ostatnich latach niewoli bardzo do zachowania charakteru polskiego w Starogardzie.

W występach konkursowych „Lutnia" brała niejednokrotnie udział i zdobywała nagrody.

Obecnie liczy towarzystwo 107 członków i to: 34 mężczyzn, 31 żeńskich czynnych, 28 wspierających, 12 orkiestry oraz 2 honorowych.

Z okazji 15-to lecia wręczyło towarzystwo członkom współzałożycielom dyplomy. Są to następujące osoby:

Jan Schwoch, Stanisław Kolaska, J. Nurek, N. Getka, Juljan Burczyk i Teodor Maciejewski; Za 10-cioletnią gorliwą pracę na niwie śpiewaczej otrzymali dyplomy:

Kochańska Anna, Kolaska Helena, Machalińska Józefa, Jachimowska Gertruda i Franciszek Schlag.

Z życia śpiewactwa polskiego w Ameryce.

Dziennik Chicagowski poświęca polskiemu ruchowi śpiewaczemu wiele miejsca. Z jego łamów dowiadujemy się o ważnem wydarzeniu w życiu tamtejszej organizacji śpiewaczej, mianowicie o połączeniu się dwuch zwaśnionych związków w jeden wspólny polski Związek Śpiewacki na całą Amerykę Północną. 15 lat trwał szkodliwy rozłam, który wreszcie został zlikwidowany. Obecnie prezesem jest p. Wyrzykowski, dyrygentem p. Karczyński, sekretarzem p. Trzciński.

— W Chicago odbył się zjazd okręgu Illinois z udziałem siedmiu chórów.

— W Indiana Karbor odbył się zjazd okręgowy z nielicznym udziałem chórów.

— Chór imienia Chopina w Chicago obchodził 40-lecie swego istnienia.

— Chór „Filharmonja" w Chicago wystąpił z koncertem.

— Programy koncertów chórów polskich w Ameodznaczają się dziwną chaotycznością. Nowsza literatura chóralna polska nie znajduje tam dostępu, natomiast widnieją na programach wyjątki z oper obcych, pieśni Mendelsohna, Gounoda i t. p., których propagowanie nie należy chyba do zadań polskiego związku śpiewaczego, mającego jeszcze tyle obowiązków w stosunku do własnej literatury chóralnej.

Uwaga dla chórów mieszanych!

Na zawodach Zjazdu Wszechsłowiańskiego obowiązuje tylko I. część „Oj, ty, wolo" Wiechowicza na chór mieszany.

Za Redakcję i Administrację: K. T. Barwicki, Poznań, Półwiejska 35. — Odbito w drukarni Sp. Akc. „OSTOJA" w Poznaniu.